

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

65 | 2011

Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945

Discours des compositeurs de musique sur le cinématographe en France (1919-1937) : ambitions, obstacles et horizons d'attente

*Film composers discussing their role in French cinema (1919-1937): ambitions,
obstacles and expectations*

Séverine Abhervé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4446>

DOI : 10.4000/1895.4446

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 218-239

ISBN : 978-2-2913758-67-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Séverine Abhervé, « Discours des compositeurs de musique sur le cinématographe en France (1919-1937) : ambitions, obstacles et horizons d'attente », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 65 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4446> ; DOI : 10.4000/1895.4446



De gauche à droite : Raymond Bernard, Arthur Honegger et Maurice Jaubert pendant l'enregistrement de la musique des *Misérables* (1934).

Discours des compositeurs de musique sur le cinématographe en France (1919-1937) : ambitions, obstacles et horizons d'attente

par Séverine Abhervé

Dans les années 1910, le métier de compositeur pour films¹ est encore peu sollicité et seul, pour la décennie antérieure, Camille Saint-Saëns s'est démarqué avec la partition de *l'Assassinat du Duc de Guise* (1908). La grande partie des musiques accompagnant les films relève de l'improvisation ou encore – et majoritairement – des adaptations musicales, plus ou moins bien choisies. D'ailleurs, au début de l'année 1918, Gabriel Bernard, dans *le Courrier musical*, s'insurge contre les musiques collées aux films sans souci d'esthétique, et lance un appel aux compositeurs :

Y aura-t-il des musiciens qui essaieront de créer un genre, qui voudront dégager et appliquer les lois du commentaire musical du film ? En dépit du marasme actuel, c'est fatal. Un jour ou l'autre, un ou des artistes dignes de ce nom se passionneront pour cette tâche neuve qui ne se réfère absolument ni au drame lyrique, ni à la pantomime, ni à la symphonie.²

Au-delà de cette question esthétique de la composition cinématographique, déjà traitée par plusieurs historiens³, notre étude se concentre sur celle du métier de compositeur pour l'image : tous les compositeurs peuvent-ils travailler pour le cinématographe ? Les compétences sollicitées sont-elles les mêmes que celles de la composition pour la scène ? En d'autres termes, le cinéma a-t-il créé un nouveau métier ? Pour y répondre, nous avons étudié l'évolution de discours publiés de dix-neuf personnalités musicales entre 1919 et 1937. Nous reviendrons notamment en détail sur les fameuses enquêtes parues dans *le Film* en 1919 et *Cinémagazine* en 1925. Nous analyserons enfin les discours d'une poignée de compositeurs actifs au cinéma dans le courant des années 1930 afin d'observer les répercussions du passage au cinéma parlant sur leur activité. Cinq compositeurs s'expriment sur les différentes périodes, permettant de créer des ponts entre 1919 ou 1925 et les années 1930 grâce à Georges Auric ou encore Arthur Honegger. C'est notamment à travers leurs discours que se dessine un portrait en mutation d'un compositeur travaillant pour l'image.

1. Dans cet article, nous utilisons « musique pour films » à la place de « musique de films » puisque la musique pour le cinéma n'est pas un genre musical. Nous suivons ici les recommandations terminologiques de Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Milano / Lucca, Ricordi / LIM, 2009, pp. 11-12.

2. Gabriel Bernard, « La musique et le cinéma », *le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1918, p. 4.

3. Lire notamment Frédéric Gimello-Mesplomb, « De la musique de scène à la musique d'écran : analyse d'une transition narrative » dans Raymond Abbrugiati (dir.), *Du genre narratif à l'opéra, au théâtre et au cinéma*, Presses Universitaires du Mirail, « collection de l'écrit », 2000, pp. 75-89 et Laurent Guido, *l'Âge du rythme*, Lausanne, Payot, 2007.

Enquête de la revue *le Film* (1919)⁴:

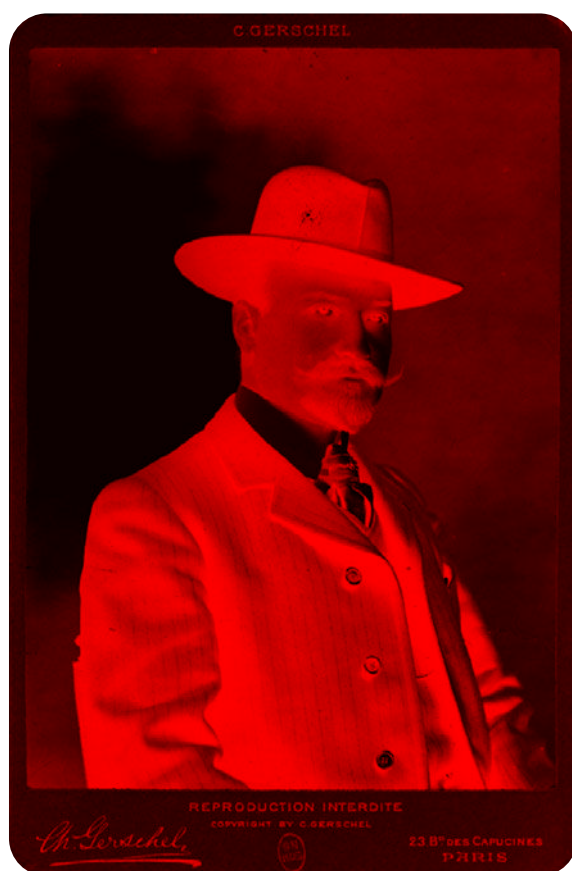
projection (im)possible des compositeurs de la scène vers l'écran

En 1919, Camille Erlanger accompagne le film d'Henri Desfontaines, *la Suprême épopée*. Son travail est dûment salué par la critique cinématographique qui lance alors un débat sur les perspectives offertes par le cinéma aux compositeurs. Ainsi, à la suite de son décès, *le Film* entreprend, en septembre 1919, une large enquête auprès des gens de

musique :

Estimez-vous qu'il y ait pour la musique une voie nouvelle à suivre en s'associant au cinématographe ? Cette musique doit-elle profiter des différences existant entre les conceptions théâtrales et cinématographiques actuelles pour élargir sa technique et rechercher des expressions nouvelles ?⁵

Parmi les trente-cinq questionnaires reçus, seuls sept compositeurs ont déjà une expérience cinématographique. Les autres témoignages émanent essentiellement des « gens de musique » comme des compositeurs pour la scène, professeurs, musiciens, chefs d'orchestre, critiques d'art ou encore directeurs de revue. Sur l'ensemble des réponses, deux compositeurs sont véritablement réfractaires à l'utilisation de musique dans les films (Vincent d'Indy⁶ et Maurice Moszkowski), deux autres sont plutôt mitigés (Louis Schneider et Reynaldo Hahn). Cette enquête révèle donc que ces professionnels plébiscitent largement la musique originale pour les films, qui constitue un réel débouché pour les compositeurs. Cependant, en amenant les artistes interrogés à évoquer les liens entre la musique d'écran et de la scène, cette enquête



Portrait de Camille Erlanger, Ch. Gerschel, Paris, 1905.

4. Lionel Robert, « Les enquêtes du *Film*: la musique et le cinéma » cité dans Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran, l'accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995*, Paris, éd. de la réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 21-38. L'ouvrage reproduit l'enquête *in extenso*. L'ensemble de nos citations concernant cette enquête est issu de cette retranscription.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. Ce compositeur fut néanmoins interprété en adaptation musicale pendant de nombreuses années du cinéma muet.

nous permet d'analyser les conditions respectives d'exercice de ces activités. De fait, au sein de cette enquête, nous relèverons essentiellement les opinions des compositeurs. Selon les facilités d'accès à une même technique d'écriture, la composition pour l'image est un débouché; selon des conditions nouvelles d'exercice, c'est un nouveau métier appelant éventuellement des compositeurs à se spécialiser.

Les réponses offertes concernent sept compositeurs ayant déjà écrit pour l'image, qui ont entre 36 et 68 ans, et seuls quatre parmi eux sont en opposition sur la filiation musicale des arts de la scène à l'écran. Paul Vidal, dont les liens avec le théâtre sont prépondérants mais qui a aussi travaillé pour le Film d'Art – il est, à 56 ans, chef d'orchestre et directeur musical à l'Opéra-Comique – envisage pour le cinématographe la collaboration des « compositeurs de théâtre »⁷. Alors âgé de 61 ans et travaillant essentiellement pour l'opéra, Georges Hüe attend de la composition originale qu'elle s'adapte « aux situations dramatiques comme il a été fait pour les pantomimes ». Ces deux discours soutiennent une certaine tradition musicale avec les arts de la scène. Deux autres compositeurs défendent, à l'opposé, une musique du renouveau: André Wormser (compositeur et professeur de musique âgé de 68 ans, Prix de Rome et auteur de la partition de *L'Enfant prodigue* en 1908), décrivant la musique pour les films comme devant être « spéciale, adéquate », et

4^e ANNÉE VENDREDI 30 SEPTEMBRE 1898 XXIX. NUMÉRO 85

Le Petit Poucet

JOURNAL DES CONCERTS MILITAIRES

ADMINISTRATION — 63, Avenue du Roule, 63 — NEUILLY-s/-SEINE


PAUL VIDAL

Paul Vidal est né à Toulouse en 1833. Il commença son éducation dans sa ville natale; puis, soutenu par les encouragements de ses professeurs, il vint à Paris, à l'âge de quinze ans, pour s'adonner avec ardeur au complet développement de ses heureuses dispositions musicales.

Admis au Conservatoire en 1858, il y resta jusqu'en 1883, recevant les leçons de Marmontel pour le piano, de Durand pour l'harmonie et de Massenet pour la composition.

En 1870, il obtint le 1^{er} prix d'harmonie; en 1881, le 1^{er} prix de fugue et le second Grand Prix de Rome; en 1883, le 1^{er} Grand Prix de Rome, avec la cantate de G. Moreau, le *Gladiateur*.

De la villa Médicis, où il eut pour camarades MM. De-



Dr. BENOIST


LE PORTRAIT DE LA SEMAINE

30 Septembre **Concert du Luxembourg** De 4 à 6 h.

GARDE RÉPUBLICAINE. — Chef : M. G. PARÉS

1. Schiller-Marsch	MEYERBEER
2. Ouverture de Manfred	SCHUMANN
3. L'Ame en peine (fantaisie).....	FLÖTOW
MM. CLENC, hautbois; STRADY, baryton; LAPOGUE, bugle; PARADIS, clarinette.	
4. Le Rouet d'Omphale (poème symphonique)...	SAINT-SAËNS
5. 3 ^e Air varié pour douze clarinettes.....	KLOSÉ
Solistes : MM. PARÉS, JEANJEAN, LANDRIE, DERLAUNE, DÉTRAIN, MAURE, TAVENNER, BOULLIER, DUFAY, LEBAY, BRUNEAU et FÉLISSE.	

(Voir à la 3^e page l'analyse du programme.)

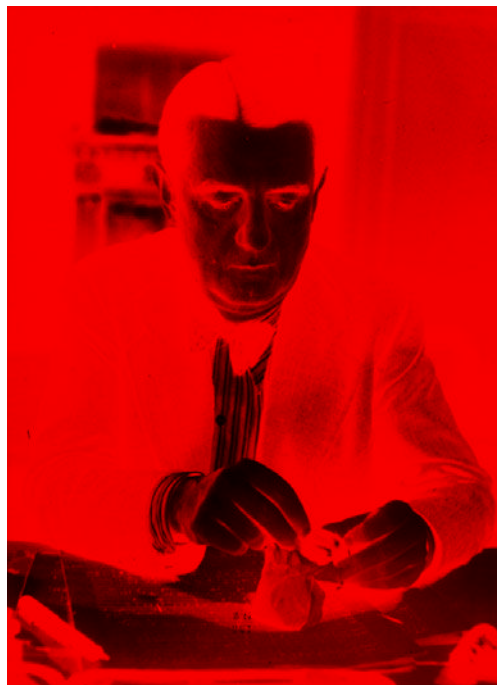


Paul Vidal en couverture de la revue *Le Petit Poucet*, 30 septembre 1898.

7. Paul Vidal, « Les enquêtes du Film: la musique et le cinéma » dans Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran...*, op. cit., p. 26. Les citations qui suivent sont issues de la même enquête et de la même source.



Portrait de Reynaldo Hahn, 1916.



Georges Auric à son bureau, 1940.

Léon Moreau, alors âgé de 49 ans et qui a notamment composé aux côtés d'Henry Février la musique de *l'Agonie de Byzance* (1913), pour qui elle doit être « aussi différente de celle qui existe que le cinéma est différent du théâtre ». Selon ces deux derniers discours, un nouveau métier est appelé à naître.

Comparons ces opinions avec celles des quatre compositeurs n'ayant pas encore travaillé sur les films. À l'exception de Georges Auric, qui a tout juste 20 ans, ils ont tous entre 45 et 49 ans et une carrière avancée de compositeur doublée de chef d'orchestre. Si Reynaldo Hahn est critique, pour Henri Rabaud – futur collaborateur de Raymond Bernard, récemment élu à l'Académie des Beaux-Arts – et Francis Casadesus, les films et les musiques originales sont voués à de belles collaborations. Mais c'est surtout Georges Auric, future grande figure de la musique pour films, qui apporte de nouveaux éléments de réflexion sur le rôle du compositeur travaillant pour l'écran :

Je pense que nous connaissons bientôt ce que, malgré diverses tentatives, nous ne pouvons encore qu'imaginer : *une musique de cinéma*. [...] [Elle] ne sera pas du tout du genre de celle classée « musique de scène », genre bâtard et sans ressources profondes qui utilise l'orchestre pour boucher des silences, souligner des jeux de scène, accompagner des clairs de lune ou garnir des entractes. La réussite demandera, entre l'auteur du film et le compositeur, une collaboration sérieuse et une connaissance précise des ressources que peuvent offrir à ce dernier les orchestres de cinéma [...].⁸

8. Georges Auric, *ibid.*, p. 36.

De tous les compositeurs précités, Georges Auric est le seul à évoquer la « collaboration » avec le cinéaste. Il aspire à ce que la musique pour films réponde à la spécificité du cinéma en s'impliquant dans la narration du film. Ce témoignage peut être vu comme l'un des principaux, à cette époque, visant aux fondements d'un nouveau métier.

La majorité des réponses données au questionnaire distingue les compositions conçues pour le théâtre de celles pour l'image, ce qui interroge sur les conditions d'exercice du compositeur sur les films. Sont-elles distinctes de la scène ?

Relevons les contraintes de l'activité dont les compositeurs se font l'écho afin de comprendre si elles sont propres au cinématographe. Georges Hüe, en souligne l'une des premières : « [...] le nombre de films et les changements en général très fréquents des programmes cinématographiques ». La cadence de travail est ici un premier critère de différence. Léon Moreau décrit ensuite comment la composition d'après l'image « oblige le chef d'orchestre à des changements de temps continuels, et le compositeur à des coupures, [...] souvent bien peu artistiques ». Ce discours peut aussi bien évoquer les modifications de dernière minute du cinéaste sur le film, que la difficulté de composer d'après un montage passant sans transition d'une scène à une autre. Dans les deux cas, le problème est posé par la nature de la production cinématographique elle-même. Il formule alors une préconisation, précisant être un « homme informé sur le sujet », comme pour accentuer sa requête déjà rédigée en italique : « *Il faut écrire la musique avant de fixer le film* ». En soulignant combien « il est plus facile au metteur en scène d'adapter ses idées à la musique, qu'à la musique d'adapter ses mouvements, sa durée, à la mise en scène », il s'interroge sur l'ajustement du métier de compositeur au modèle cinématographique.

Surviennent ensuite deux témoignages touchant en partie au droit du compositeur sur son œuvre. Âgé de 57 ans, critique musical, compositeur et chef d'orchestre, collaborateur privilégié du Film d'Art, Fernand Le Borne déclare au sujet de sa partition pour *l'Empreinte* (1908) : « On eut le tort, selon moi, de ne pas exiger des cinématographes qui louèrent ou achetèrent ces films, l'exécution de nos musiques qui, quoique gravées, rentrèrent ainsi dans l'oubli ». Ce témoignage laisse entrevoir la difficulté de vivre de son art si la musique n'est pas diffusée avec l'œuvre et révèle un problème de reconnaissance du travail du compositeur. Bétové qui vient de signer la partition du film *la Dixième Symphonie* (1918) – Michel-Maurice Lévy de son véritable nom, 36 ans – est tout aussi percutant : « La maison X... propriétaire du film ayant décidé de couper des scènes *sans me prévenir*, la musique ne se trouvait plus du tout en place ». Qu'ont en commun ces deux témoignages ? Ils dénoncent un manquement à leur droit d'auteur. La loi de 1791 qui concerne le droit de représentation des auteurs dramatiques et lyriques protège l'auteur contre une utilisation non autorisée de sa musique. Or, ici, Fernand Le Borne attend le contraire : que sa musique soit jouée avec le film pour lequel elle a été écrite. Bétové, quant à lui, désire faire respecter sa paternité sur son œuvre et être consulté en cas de retouches sur le film. Ces requêtes relèvent de la dimension morale de l'auteur sur son œuvre et peuvent être négociées avec un éditeur *via* un contrat d'exploitation de la musique. Bétové, sans renvoyer vers cette possibilité, énonce une recommandation : « [...] l'intérêt artistique du cinéma se trouve dans les représentations *en exclusivité*. Là seulement, le public pourra trouver un film complet, sans coupures intempestives ». Par les représentations « en exclusivité », le compositeur entend valoriser ses conditions d'exercice connues de l'espace scénique. Puis, Bétové poursuit sans détour la description détaillée des difficultés rencontrées. La principale concerne l'aspect économique du travail :

[...] déclarer une adaptation musicale à la société de la rue Henner [siège de la SACD], c'est la voir taxée à deux pour cent. Or, dans les conditions actuelles, jamais un exploitant ne donnera ce pourcentage. L'œuvre devra donc être déclarée à la société de la rue Chaptal [siège de la SACEM].

Celle-ci, ayant à répartir une somme globale entre tous les compositeurs joués à chaque représentation – et croyez qu'ils sont nombreux – la répartition personnelle du compositeur varie *de quatre centimes à un franc*⁹, sommes approximatives que me valent la musique de *la Dixième Symphonie*.

Bétove dénonce la faible part de ses droits d'auteur perçus. Par ailleurs, selon lui, l'ensemble de l'économie musicale liée aux films est dévalué :

Une musique neuve nécessite quelques frais ; mais demander de *payer* en France, surtout à l'industrie cinématographique, c'est demander l'impossible. [...] En outre, toujours par économie, il n'y eut pas le nombre suffisant de répétitions d'orchestre, et ce fut la plus belle des cacophonies. Les exploitants pouvaient louer la partition pour cent-cinquante francs. Sept ou huit firent ce « dur sacrifice » ; les autres (dont le directeur d'un établissement qui fait dix mille francs et plus de recettes journalières) refusèrent de déboursier cette somme énorme, jugeant inutile de « jeter l'argent par les fenêtres ».¹⁰

Bétove, comme Fernand Le Borne plus haut, pose sans l'énoncer la question de la légitimité du compositeur sur le film. Parce qu'habitué à travailler dans de meilleures conditions pour la scène (conditions d'exercice et économie de production), la composition pour l'écran leur apparaît plus lourde de contraintes pour moins de rendement.

Cette position critique sur l'économie musicale du cinématographe n'est cependant pas défendue par l'ensemble des compositeurs. Ainsi Arthur Honegger, 26 ans, confie-t-il à ses parents en 1918, soit quelques mois avant la parution de l'enquête : « Je ferai de la musique pour cinéma, si je trouve à la placer, cela rapporterait assez bien quand on travaille avec autant de facilité que moi »¹¹. Autre exemple : pour sa partition apposée sur *l'Enfant prodigue* projeté au Théâtre des Variétés – déposée à la SACD puisqu'elle accompagnait initialement une pantomime – André Wormser touche 1 006,08 francs¹² de droits d'auteur pour 123 représentations en trois mois¹³. Cette répartition apparaît importante pour une composition non originale, surtout si nous la comparons à la celle de Bétove pour *la Dixième Symphonie*. La recommandation de Bétove visant à travailler sur un film dont

9. Soit, selon l'Insee, l'équivalent de 0,06 € à 1,54 € en 2011.

10. Selon l'Insee, on peut estimer que 150 francs représentent en 2011 l'équivalent de 230,46 € et 10 000 francs l'équivalent de 15 354,40 €.

11. Arthur Honegger, lettre datée du 5 octobre 1918, parue dans *Lettres à ses parents (1914-1922)*, Genève, éd. Papillon, 2005, pp. 53-63.

12. Soit l'équivalent de 3 686,08 € en 2011 (sur la base du coefficient de l'année 1910 et non 1908, inaccessible sur le site de l'Insee).

13. Alain Carou, *le Cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, AFRHC / École nationale des Chartes, 2002, p. 82.

l'exploitation est prévue sur le long terme se comprend mieux à la lecture du nombre de représentations dont a bénéficié *l'Enfant prodigue*.

Pour défendre ses conditions d'exercice, Bétové aspire à une économie de travail permettant de viser « un orchestre discipliné formé d'artistes de valeur, sous la conduite d'un chef averti et une adaptation musicale nouvelle aussi intéressante qu'une œuvre lyrique théâtrale »¹⁴. Le compositeur met en parallèle l'économie de production et la qualité de la musique, puis compare la composition pour la scène avec celle pour l'image afin de valoriser l'apport et la qualité de son travail.

Cette analyse des discours de 1919 révèle plus de contraintes et de difficultés que de caractéristiques réelles de l'activité de composition pour l'image. Pourtant, ces contraintes démontrent combien la musique pour films appelle à la naissance d'un nouveau métier avec ses propres codes et conditions d'exercice.

Finalement, que sait-on de cette activité à l'issue de cette enquête? Peu de choses, les témoignages venant de compositeurs d'horizons différents attestent de l'enthousiasme de la majorité d'entre eux pour la composition originale mais les expériences des uns et des autres sont trop variées pour en tirer des conclusions. D'ailleurs, observons la plus importante divergence de l'enquête portant sur le stade auquel le compositeur devrait intervenir dans la production cinématographique. Fernand Le Borne précise que les compositeurs de la Société du Film d'Art – à savoir Camille Saint-Saëns (alors âgé de 73 ans) mais aussi MM. Hüe, Vidal et Erlanger, tous trois titulaires du 1^{er} Prix de Rome – ont composé d'après les scénarios des films. Bétové, s'il atteste s'être rendu « pendant plusieurs mois » sur les lieux de tournage de *la Dixième Symphonie*, sous-entend qu'il a composé pendant la phase de production du film. Enfin, Léon Moreau décrit que la composition se réalise en phase de post-production. Ces écrits mettent en relief plusieurs modalités de composition pour l'image. Notons cependant que les compositeurs issus de la « musique savante » bénéficient de plus de temps en composant dès le scénario. Ils n'ont, contre toute vraisemblance, composé que très peu par rapport à l'image. C'est donc bien dans ces différents témoignages qu'apparaît de nouveau la question de la spécificité de la composition pour le film. En travaillant en amont, les compositeurs ne cherchent pas encore des règles de compositions propres au média filmique, et inversement, en les appliquant, apparaissent alors des complications spécifiques à ce média.

L'enquête de la revue *le Film* met en relief l'opportunité de développer un nouveau métier; cependant, la rareté des projets filmiques appelant à des compositions originales ne lui permet pas encore d'émerger.

14. Bétové, « Les enquêtes du *Film*: la musique et le cinéma », cité dans Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran...*, op. cit., pp. 37-38. Les citations qui suivent sont issues de la même enquête.

Enquête de la revue *Cinémagazine* (1925) : « une nouvelle branche musicale à cultiver »¹⁵

Au cours des années 1920, les spectateurs voient apparaître les premières grosses productions cinématographiques pour lesquelles quelques compositeurs sont sollicités¹⁶. Pour autant, les musiques adaptées sont toujours largement présentes. Et pour cause, la formation musicale des salles de projection est aléatoire, rendant difficile l'harmonisation d'une composition originale sur l'ensemble du territoire¹⁷. L'évènement majeur de cette période est l'entrée du cinéma à l'Opéra de Paris avec la partition d'Henri Rabaud pour *le Miracle des loups* de Raymond Bernard projeté le 14 novembre 1924. L'article de Jean Vignaud, paru dans *Ciné-Miroir*, permet de comprendre l'impact de cette soirée :

[Cette représentation] restera une date importante dans l'histoire du cinéma en France. [...] pour la première fois [...], on a vu collaborer étroitement, minutieusement pourrait-on dire, l'écrivain, qui a conçu un admirable roman, l'historien, savant connaisseur de notre passé, le metteur en scène, maître de la direction artistique, et le musicien chargé de traduire tous les sentiments, toutes les passions de la pathétique symphonie du blanc et du noir.¹⁸

Ce témoignage place le compositeur à l'égal du scénariste et du cinéaste. La reconnaissance attendue en 1919 est-elle dorénavant acquise ? Dans ce contexte, apparaît une grande enquête dans *Cinémagazine* en 1925. Ses auteurs, L. Alexandre et G. Phelip, s'appuient sur la récente évolution de l'accompagnement musical à l'image pour constater que la musique originale est appelée par le « public » et « quelques auteurs » à se développer :

M. Henri Rabaud, le compositeur bien connu, directeur du Conservatoire National de Musique, a écrit, avec *le Miracle des Loups*, une des premières partitions cinématographiques. [...] D'autres suivront...

Dans ces conditions, il nous a paru du plus haut intérêt pour les lecteurs de *Cinémagazine* d'aller demander leur avis aux musiciens eux-mêmes, sur le nouveau champ d'activité ouvert à l'art musical.¹⁹

L'analyse des neuf entretiens réalisés avec des hommes représentatifs du milieu musical, âgés de 33 à 81 ans, permet de comprendre l'évolution d'une profession émergente, d'autant que les compositeurs Vidal, Rabaud et Hahn ont déjà répondu à l'enquête de 1919. La majorité d'entre eux est à la tête

15. Cette expression reprend une citation de Franck Martin, compositeur, défendant l'idée d'une profession à créer : « Il faudrait [...] qu'une demande égale à celle du dancing ou du music-hall oblige nombre de compositeurs à se spécialiser dans cette branche, à la cultiver, à vivre d'elle », citation extraite de Franck Martin, « Musique et cinéma », *les Cahiers du mois*, n° 16-17, 1925, pp. 116-119.

16. Voir à ce propos Alain Lacombe et François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 38.

17. Pour plus de détails, lire Laurent Guido, *L'Âge du rythme*, op. cit., p. 351.

18. Jean Vignaud, « *le Miracle des loups* », *Ciné-Miroir*, 1^{er} décembre 1924, n° 63, p. 364.

19. L. Alexandre et G. Phelip, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 24, 12 juin 1925, p. 424.

d'institutions musicales, d'écoles de musique ou encore de salles de concert. Leurs témoignages ont donc une valeur qui dépasse leur propre statut de compositeur : ils sont présentés ici comme des hommes influents dans le milieu musical. Comme en 1919, ils plébiscitent la musique originale et nous offrent des éléments de comparaison sur les contraintes et difficultés du métier.

Survient ici une crainte de compétition professionnelle non évoquée précédemment : « [Nous] sommes encombrés d'une légion de sous-musiciens qui voudront leur part de ce gâteau [...]. La plus médiocre adaptation sera toujours supérieure aux trouvailles de ces croque-notes »²⁰. Pierre Millot, chef d'orchestre du Théâtre Mogador, à travers cette virulente déclaration, réserve le cinéma aux compositeurs de scène, comme pour chercher à leur préserver une activité au moment où elle se resserre²¹. Mais cela suppose, par ailleurs, que la profession se spécialise, ce qu'il évoque en partie en soulignant la difficulté de l'exercice : « [I]l ne faut pas se dissimuler que composer pour le cinéma est une chose extrêmement difficile et que seul un talent très souple pourra surmonter la difficulté »²². Le reste du discours montre combien il se sent menacé, notamment par la compétition des orchestres pour accompagner les films. Plus qu'une nouvelle profession, cette activité représente, pour lui, un débouché potentiel pour ses interprètes. Deux autres témoignages soutiennent que le métier n'est pas ouvert à l'ensemble des compositeurs. Ainsi, pour André Messager, le film implique un métier et des méthodes à part : « Il ne suffit pas [...] d'écrire à son bureau ou à son piano la musique, il faut encore l'adapter au rythme des images, en faisant projeter plusieurs fois devant soi la bande terminée »²³. Paul Vidal le rejoint en partie : « [Composer pour l'image] présente [...] des difficultés sans nombre, en raison de la multiplicité des situations qui se présentent dans une œuvre cinématographique et entraînent naturellement un développement musical considérable »²⁴. Ce « développement musical considérable » que requiert la composition pour l'image est également cité par Reynaldo Hahn, ce qui renforce la question de la qualification du compositeur. Ce dernier s'apprête d'ailleurs à composer sa première partition de cinéma. Il dévoile son futur plan de travail :

[L]orsque les bandes seront terminées et montées, je les ferai projeter devant moi d'abord deux ou trois fois dans leur ensemble, puis par scènes séparées, et je prendrai de nombreuses notes au cours des séances de projection. C'est alors que seulement je me mettrai à la tâche. Quand ma partition sera achevée, au cours de nouvelles projections, je la ferai confronter avec la bande cinématographique, et c'est alors que j'obtiendrai le thème définitif de mon œuvre.²⁵

20. Pierre Millot, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 32, 7 août 1925, p. 217.

21. Pour plus de détails, lire Alain Carou, *le Cinéma français et les écrivains*, op. cit., pp. 270-276.

22. Pierre Millot, « Musique et cinéma », op. cit.

23. André Messager, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 26, 26 juin 1925, p. 501. André Messager est âgé de 72 ans. Chef d'orchestre, professeur et compositeur, il est, au sein de cet échantillon de personnalités, l'un des plus expérimentés dans la composition pour la scène (théâtre, ballet, opéra).

24. Paul Vidal, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 26, 26 juin 1925, p. 502.

25. Reynaldo Hahn, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 27, 3 juillet 1925, pp. 16-17.



André Messager, photographie d'Henri Manuel, s.d.

Renvoyant aux témoignages de 1919 de Le Borne, Moreau ou encore Bétové, Reynaldo Hahn imagine composer une fois le projet abouti, sans même concevoir la possibilité que le réalisateur puisse retoucher le montage. Il s'agit d'une conception idéale de cette activité calquée sur le modèle de la composition pour la scène. Ce vœu correspond néanmoins à l'une des préconisations d'Henri Rabaud : « Cette musique de cinéma ne peut être composée qu'après le montage du film, et lorsque la durée de projection de chaque épisode a été minutieusement calculée (en dixièmes de minute) »²⁶. Développer des méthodes de travail spécifiques à l'écran, c'est donc chercher à contrer les difficultés actuelles de la profession.

Les discours de 1925 pointent d'ailleurs une certaine continuité dans les

difficultés engendrées par la composition à l'image. Alors que Georges Hüe évoquait en 1919 le laps de temps accordé à la composition, quatre compositeurs essentiellement impliqués dans les arts de la scène généralisent le problème. André Messager décrit le « temps considérable » qu'elle requiert. Jean Nougès²⁷

26. Henri Rabaud, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 25, 19 juin 1925, p. 461.

27. Ce compositeur de 50 ans qui s'est investi dans le théâtre lyrique est également le directeur artistique du Gaumont Palace.

évoque un « obstacle »²⁸. Paul Vidal, compare l'activité à « autant de travail que la composition de cinq ou six opéras [...] »²⁹ et participe ainsi à soutenir un véritable métier. Ces discours trouvent un écho dans l'expérience vécue par Florent Schmitt. Âgé de 54 ans au moment de l'enquête, il entame l'écriture de sa première composition pour l'écran, *Salammbô* (1925) et décrit sa plus grande préoccupation : « On me donne six mois pour exécuter un travail qui demande trois ans »³⁰. En comparant indirectement cette expérience pour l'écran à celle de la scène, il lui confère une certaine légitimité. L'opinion et l'aura de ses confrères compositeurs issus de la scène concourent finalement à renforcer et valider son point de vue. C'est une première étape dans la reconnaissance de la composition pour l'écran.

Par ailleurs, en 1919, Fernand Le Borne et Bétové formulaient des requêtes touchant au droit moral du compositeur qui sont une fois de plus alimentées et développées par trois personnalités. D'après les témoignages d'André Messager, de Reynaldo Hahn et d'Arthur Honegger (âgé de 33 ans, ce dernier a déjà composé en partie la musique du film *la Roue*), la difficulté de faire respecter l'accompagnement musical original des films dans les différentes salles de projection est réelle et d'autant plus marquante que parmi les partitions citées³¹ en exemple, figure celle qui a été jugée comme ouvrant la musique à un nouveau métier : *le Miracle des loups*³². Deux compositeurs envisagent des solutions : Henri Rabaud vise à contraindre par « traité »³³ [contrat] les directeurs des salles à jouer la musique écrite pour le film. Arthur Honegger s'adresse à l'éditeur qui devrait « fournir parallèlement le film et la partition aux exploitants »³⁴ et s'assurer que la musique originale est celle exécutée. Ces préconisations reflètent le manque de coordination autour du compositeur et attestent du fait que le métier n'est pas encore structuré. Faire valoir la composition originale du film apparaît comme un problème persistant, ce qui pose également des difficultés d'ordre économique.

Dénoncée en 1919 par Bétové, cette question est généralisée dans les nouveaux témoignages de 1925 : sept personnalités sur neuf évoquent différents problèmes économiques. Ainsi, des constats, voire des critiques, sont formulés, notamment par Charles Widor, membre de l'Institut de France et secrétaire perpétuel de l'académie des Beaux-Arts – cet organiste réputé, âgé de 81 ans, a consacré sa carrière de compositeur aux arts de la scène. Il présente les éditeurs comme en partie responsables de la faible commande de musique originale car trop regardant face à cette « source de dépenses nouvelles »³⁵. Honegger, Schmitt et Millot pointent les chefs d'orchestre freinant les coûts des répétitions³⁶ ou encore tirant « un certain profit »³⁷ des adaptations musicales avec leurs propres compositions ; puis, les

28. Jean Nouguès, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 29, 17 juillet, 1925, p. 103.

29. Paul Vidal, « Musique et cinéma », *op. cit.*, p. 502.

30. Florent Schmitt, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 30, 24 juillet 1925, p. 141.

31. Arthur Honegger cite notamment *l'Assassinat du Duc de Guise* (1908), musique écrite par Camille Saint-Saëns et *l'Agonie des aigles* (1922), une partition composée par Léon Moreau.

32. Reynaldo Hahn, « Musique et cinéma », *op. cit.*

33. Henri Rabaud, « Musique et cinéma », *op. cit.*

34. Arthur Honegger, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 28, 10 juillet 1925, pp. 63-64.

35. Charles Widor, « Musique et cinéma », *Cinémagazine*, n° 24, 12 juin 1925, pp. 425-426.

36. Arthur Honegger, « Musique et cinéma », *op. cit.*

37. Florent Schmitt, « Musique et cinéma », *op. cit.*, p. 141.

directeurs d'exploitation, « peu nombreux »³⁸ à s'intéresser à l'exécution musicale et désireux d'éviter de « payer des droits d'auteur en sus du prix de location du film »³⁹. Ces témoignages attestent du manque de légitimité du métier dans la production cinématographique, raison – sans doute – pour laquelle la rémunération du compositeur n'est pas stable.

Si la question de la prime de commande est une attente nouvellement formulée, celle de la répartition des droits d'auteur fait écho aux propos de Bétove en 1919. C'est probablement la fonction de président de la SACD d'André Messager qui lui fait défendre le statut du compositeur à l'écran : « Comment veut-on que des écrivains et des musiciens de talent écrivent scénarios et partitions pour l'écran, tant qu'il ne s'agira [...] que de recevoir une prime dérisoire ? »⁴⁰ Cette prime de commande permet au compositeur d'être rémunéré pour son travail d'écriture ; les droits d'auteur répartis étant aléatoires, comme nous l'avons déjà vu, ils ne constituent pas, à proprement parler, une rémunération. Reynaldo Hahn conforte une nouvelle fois ce fait : « Un compositeur écrit une partition destinée à accompagner un film, comment sera-t-il rémunéré pour l'effort considérable qu'exige cette tâche ? Si c'est [...] par la perception de droits d'auteur, il risque fort d'être mal récompensé »⁴¹. Pourtant, l'expérience d'autres compositeurs comme Arthur Honegger nous permet d'isoler l'une de ses primes de commande pour *la Roue*⁴² (1923). Sa correspondance⁴³ avec ses parents stipule qu'il a perçu 10 000 francs⁴⁴. La seule rémunération fiable pour les compositeurs reste donc bien celle perçue à travers la prime de commande. Par ailleurs, Paul Vidal, en tant que président de la SACEM précise qu'« au point de vue commercial, l'adaptation est plus intéressante pour [la SACEM] »⁴⁵, et pour cause, les synchronisations à l'image génèrent des droits d'exploitation sans aucun investissement dans la production. Ce discours semble mettre en péril l'émergence du métier, d'autant que Reynaldo Hahn présente une activité parallèle à celle de la composition pour l'image dont certains de ses confrères vivent, la composition de musique de stock, avant de conclure : « Mais enfin, le problème de la partition originale [...] n'est pas encore résolu »⁴⁶. Résoudre le problème de la partition originale consiste effectivement à développer un métier propre à l'image mais des difficultés sont encore à dépasser.

L'enquête de *Cinémagazine* révèle une différenciation entre les compositions pour la scène et pour l'image. Pour autant, parler de réel « nouveau métier » semble prématuré, en raison d'une économie encore inadaptée, de la place indéfinie du compositeur et de ses conditions de travail à préciser en fonction de la spécificité du cinéma. À travers les discours de 1925 qui entrent, plus que ceux de 1919,

38. Pierre Millot, « Musique et cinéma », *op. cit.*, p. 217.

39. *Ibid.*

40. André Messager, « Musique et cinéma », *op. cit.*, p. 501.

41. Reynaldo Hahn, « Musique et cinéma », *op. cit.*, pp. 16-17.

42. La longueur du film est telle que la partition combine titres originaux et adaptations musicales élaborées par Paul Fosse, directeur musical du Gaumont Palace où le film a été présenté durant quatre soirées.

43. Arthur Honegger, *Lettres à ses parents (1914-1922)*, *op. cit.*, p. 322.

44. Soit l'équivalent de 10 584,03 € en 2011 (source : Insee).

45. Paul Vidal, « Musique et cinéma », *op. cit.*, p. 502.

46. Reynaldo Hahn, « Musique et cinéma », *op. cit.*, pp. 16-17.

au cœur des principales caractéristiques de la profession, il se lit clairement l'attente d'une meilleure reconnaissance du travail des compositeurs, qui peut laisser penser qu'elle ne saurait se réaliser avant la naissance du cinéma parlant.

Le métier de compositeur et la transition vers le cinéma parlant : espoirs, nouvelles contraintes et déceptions

Le passage au cinéma sonore participe à repositionner les compositeurs sur leur métier. Un article paru dans *le Journal* souligne les enjeux du film sonore pour eux : « les compositeurs [...] [pourraient] désormais écrire des partitions pour le cinéma avec d'autant plus de sécurité qu'on les jouerait partout, et que leurs droits seraient garantis par les contrats mêmes de location »⁴⁷. Le changement d'équipement et de technique peut effectivement offrir des solutions efficaces aux problèmes décrits depuis 1919 : la synchronisation musicale et la distribution des musiques originales avec les films. Dès lors, le cinéma sonore représente un nouvel espoir pour les compositeurs : mieux faire respecter leur création. Dans cette dernière partie, nous solliciterons les points de vue des compositeurs influents dans la musique pour l'image, non plus sous la forme d'enquête retranscrite, mais de témoignages volontairement publiés dans des revues cinématographiques et musicales, rendant compte d'une opinion plus réfléchie et individualisée de chacun. Nous allons ainsi observer les changements impliqués par le parlant dans le travail des compositeurs, détailler les difficultés et les nouvelles contraintes du métier, puis isoler les espoirs et déceptions de ces derniers.

Les adaptations musicales évoluent progressivement au profit de quelques partitions originales. Rappelons que si cette décennie est celle de l'âge d'or des chansons, comme en attestent les travaux de Giusy Pisano⁴⁸, l'ère parlante met cependant en péril le travail de nombreux musiciens de salle⁴⁹ qui se reconvertissent, selon les possibles, au bénéfice des métiers de musiciens de studio ou de compositeurs pour le cinéma⁵⁰. Au milieu de cette effervescence, à laquelle s'ajoutent des grèves sur l'appel du Syndicat des musiciens ou encore un manifeste de la Fédération française de la musique, quelques compositeurs parviennent à se démarquer⁵¹. Mais, dans la chaîne des professionnels du cinéma, la place du compositeur⁵² – par nature associé à la branche musicale – n'est pas réellement débattue. Il reste donc

47. J.C., « Pour les mélomanes », *le Journal*, 23 août 1929 cité dans Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran...*, *op. cit.*, p. 98.

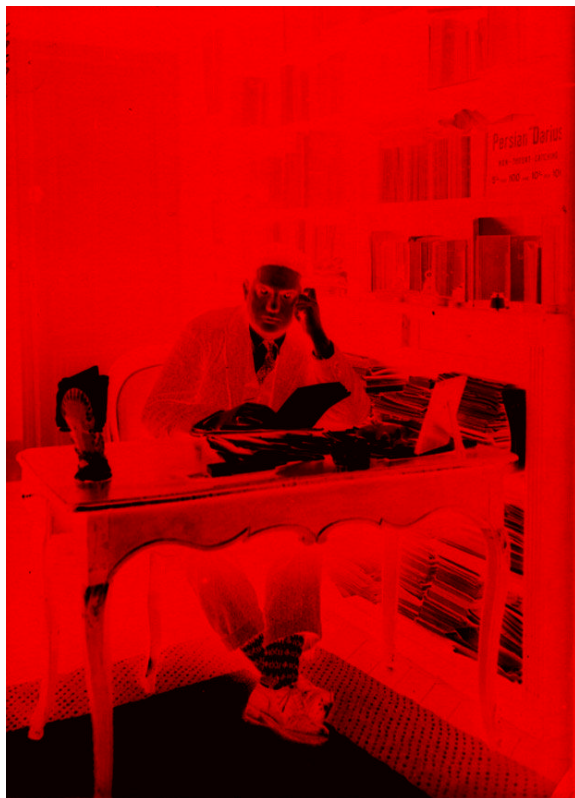
48. Giusy Pisano, « Les années trente entre chanson et cinéma », *1895*, n° 38, « Musique » (sous la direction de François Albera et Giusy Pisano), octobre 2002, p. 170.

49. Rappelons-nous ici du discours de Pierre Millot en 1925 cherchant un nouveau débouché pour son orchestre. Les musiciens de la scène, déjà touchés par la crise du théâtre, sont de nouveau mis en danger avec la mutation du cinéma muet au cinéma sonore.

50. Giusy Pisano, « Les années trente entre chanson et cinéma », *op. cit.*, p. 173.

51. Voir à ce propos Alain Lacombe et François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, *op. cit.*, pp. 45-61.

52. Il faudra attendre la loi de 1957 pour que le compositeur soit reconnu comme l'un des coauteurs du film et 2002 pour observer le premier regroupement de compositeur de musiques pour films (association UCMF). Les autres tentatives de regroupement, si elles ont été discutées, notamment par Georges Delerue, n'ont pas laissé de traces d'existence réelle.



Darius Milhaud dans son intérieur, Agence Meurisse, 1923.

aux plus investis dans le cinéma le recours à la presse écrite pour sensibiliser l'opinion à leur métier. Parmi eux, retenons particulièrement Arthur Honegger, Jean Wiener, Georges Auric, Maurice Jaubert et Darius Milhaud. Ce dernier, âgé de 37 ans, a signé la partition de *l'Inhumaine* (1924). Il voit dans le cinéma sonore la possibilité de développer ses ambitions :

Le film sonore n'est encore qu'à son début, mais déjà son application est d'une importance considérable. Qu'arrivait-il lorsqu'un compositeur écrivait une partition spéciale pour un film ? Seuls quelques grands cinémas pouvaient avoir un orchestre assez important pour l'exécuter... Grâce au cinéma sonore, elle sera enregistrée pour toujours et se déroulera partout en même temps que le film. Quelle énorme diffusion !⁵³

Son camarade, Arthur Honegger⁵⁴, rédige, au début de l'année 1931, une critique visant à une meilleure cohérence de la bande musicale dans le cinéma sonore :

[...] on assiste quotidiennement à [un] spectacle indécent, véritable violation de la personnalité artistique : pour quelques francs, on peut acquérir des droits de reproduction qui permettent de malaxer dans une salade infâme quatre portées d'un musicien avec treize mesures d'un autre, le tout lié au petit bonheur par n'importe qui. On compose avec les œuvres dénaturées et mutilées un arlequin musical qui est un monstre et un non-sens. [...] Il faut, de toute évidence, créer *la musique adaptée au film*.⁵⁵

Arthur Honegger défend véritablement la musique originale ainsi que le droit moral des compositeurs sur leurs créations. Son discours peut traduire sa déception face à une situation professionnelle qui n'évolue pas, puisqu'il avait déjà formulé ces constats en 1925.

53. Darius Milhaud, article paru dans *Ciné-Journal* en 1929, cité dans Alain Lacombe et François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, op. cit., p. 47.

54. Âgé de 39 ans, il a composé pour Abel Gance, les musiques de *la Roue* (1923) et *Napoléon* (1927).

55. Arthur Honegger, « Du cinéma sonore à la musique réelle », *Plans*, n° 1, janvier 1931, pp. 74-79.



Un des studios de synchronisation des studios Pathé-Natan à Joinville-le Pont.
Photographe: Harand, carte postale éditée par C. Gautron (Paris), s.d. (c. 1930-1932).

Concernant les conditions de travail des compositeurs sur le cinéma parlant, elles sont aussi aléatoires que dans le cinéma muet, à commencer par le stade auquel le compositeur intervient. Près de quatre ans après ce dernier témoignage d'Arthur Honegger, il collabore avec Arthur Hoérée sur *Rapt* (1934) pour lequel le rôle de la musique a été précisé dès le scénario⁵⁶. Retenons que les deux musiciens se sont relayés au mixage ainsi qu'à la phase de montage son du film, ce qui reflète un investissement sur l'ensemble de la bande sonore et atteste de leur volonté de contrôler l'implication de leur musique sur l'image. Auteur de la musique du film de Jean Cocteau *le Sang d'un poète* (1930), Georges Auric, alors âgé de 33 ans, est pleinement investi dans le processus de création du film *À nous la liberté* (1932) : depuis le découpage technique du film, jusque sur le tournage où sa présence est requise par contrat « tous les jours [...] et [...] du matin au soir »⁵⁷ et auquel il assiste en bénéficiant d'un piano pour composer « au fur et à mesure [...], avant même le montage définitif »⁵⁸. Tel est le tableau qu'il dresse *a posteriori*, interrogé par Musidora pour la Commission de recherches historiques puis dans une

56. Arthur Honegger et Arthur Hoérée, « Particularités sonores du film *Rapt* », *la Revue musicale*, n° 151, décembre 1934 cité dans 1895, n° 38, *op. cit.*, pp. 211-215.

57. Note de travail de Musidora, ms, s.d., Fonds CRH, B5-CRH96.

58 *Ibid.*

préface d'un ouvrage consacré à René Clair. Georges Auric raconte également avoir été convié au visionnement des *rushes*: « [...] il s'agissait de choisir le meilleur. Tout cela m'émerveillant: je me sentais soudain introduit dans un univers tellement nouveau et imprévu... »⁵⁹. Cette nouveauté ici décrite est de travailler dès la genèse du projet et de pouvoir apporter sa part de créativité à l'œuvre finale. Cette expérience répond au-delà des attentes formulées par ses confrères en 1919 où rappelons qu'il était le seul à évoquer la collaboration avec un cinéaste; ses ambitions se sont donc concrétisées. Le témoignage de Jean Wiener, alors âgé de 36 ans et auteur notamment de la musique de *la Femme de nulle part* (1922), dévoile enfin une méthode de travail isolant le compositeur de la production du film. Pour *l'Âne de Buridan* (1932), il compose d'après des notes de la production et selon un minutage précis des scènes, avec pour seul interlocuteur, la monteuse du film au moment de la commande⁶⁰. À travers ces témoignages figurent des méthodes de travail distinctes: travail en amont de la réalisation (depuis le scénario, depuis le tournage) ou encore *a posteriori* (pendant le montage), il n'y a pas un modèle qui prime une autre.

L'expérience de Georges Auric se démarque néanmoins par sa collaboration privilégiée avec le cinéaste René Clair. Si Jean Wiener n'a pas échangé avec le réalisateur du film, Arthur Honegger et Arthur Hoérée avancent une explication plausible en évoquant la « méfiance habituelle du réalisateur vis-à-vis du musicien »⁶¹. Pour leur part, leur collaboration « compréhensive » avec Dimitri Kirsanoff est assimilée au fait qu'il est lui-même « musicien professionnel ». Pour autant, leur écrit laisse transparaître une requête sur de futures collaborations: « [...] il faudrait toujours une entente préalable entre compositeur et metteur en scène, afin de prévoir un découpage où la musique eût un rôle constructif [...] »⁶². Ce discours laisse penser que le manque de collaboration avec le cinéaste est vraisemblablement courant après la naissance du cinéma parlant.

Reste enfin la question du temps imparti à la composition, Arthur Honegger, dans sa carrière, a eu recours à plusieurs collaborateurs⁶³ pour assurer ses délais de composition. Jean Wiener évoque, pour *l'Âne de Buridan*, quinze jours de travail⁶⁴, ce qui justifie pleinement son recours à Roger Désormière comme copiste⁶⁵ et orchestrateur⁶⁶. Par rapport aux témoignages des compositeurs issus du cinéma

59. Georges Auric, préface, dans Jacques Bourgeois, *René Clair*, Genève, Roulet, 1949, pp. 10-11.

60. Citation de Jean Wiener, extraite de *Allegro appassionato* (Paris, Belfond, 1978), cité dans Alain Lacombe et François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, op. cit., p. 50.

61. Arthur Honegger et Arthur Hoérée, « Particularités sonores du film *Rapt* », op. cit., p. 211.

62. *Ibid.*

63. Citons, entre autres, Arthur Hoérée, Roland-Manuel, Maurice Thiriet, Maurice Jaubert, Casimir Oberfeld, Darius Milhaud, William Axt, Henry Verdun, Roger Désormière ou André Jolivet.

64. Jean Wiener cité dans Alain Lacombe, François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, op. cit., p. 50.

65. Le copiste, comme son nom l'indique, copie la partition manuscrite du compositeur lorsqu'elle est souillée ou encore illisible pour les interprètes. Par ailleurs, si le morceau est joué par un ensemble de musiciens, il recopie également les partitions de chaque instrument à partir de la partition principale. Il travaille donc en dernière ligne sur l'échelle des collaborateurs du compositeur.

66. L'orchestrateur est le principal collaborateur du compositeur. Il répartit la composition entre les différents instruments de l'orchestre. Un orchestre comprenant plusieurs instruments similaires – prenons l'exemple des violons – doit avoir la même ligne mélodique pour les violons I et II, il retranscrit cette mélodie sur les instruments en doublon.



William Delafontaine, administrateur des films Abel Gance, Abel Gance et Arthur Honegger, c. 1923..

muet et à défaut de celui de Jean Wiener, nous relevons ici des collaborations plus heureuses ainsi qu'un investissement un peu plus important du compositeur sur le film, impliquant parfois la collaboration d'assistants.

Mais le cinéma parlant avance également de nouvelles contraintes auxquelles les compositeurs doivent faire face. Georges Auric en témoigne, *a posteriori*, sur *À nous la liberté*. Les caractéristiques de l'enregistrement se révèlent être une nouvelle difficulté à gérer pour le compositeur par rapport au cinéma muet :

Avant même d'entreprendre mon travail, j'étais convaincu que toutes sortes de contraintes devaient être observées : cet instrument s'enregistrait mal, cet autre, au contraire, devait être choisi sans hésiter ; tel « aigu » ne « sortirait » jamais et telles « basses » allaient être sacrifiées, si l'on ne tenait rigoureusement compte des consignes de nos techniciens.⁶⁷

Arthur Honegger et Arthur Hoérée, quant à eux, évoquent, au sujet des nouvelles techniques sonores, la « délicate opération de mixage » sur *Rapt*, non sans rendre hommage aux nouvelles esthétiques musicales qu'elle rend possibles.⁶⁸

Avec le cinéma sonore apparaît donc de nouvelles ambitions – meilleure collaboration avec le cinéaste, implication du compositeur dans la production –, de nouvelles possibilités – inventer une nouvelle esthétique musicale grâce aux techniques de l'enregistrement et du mixage – et de nouvelles contraintes – composer en fonction des dialogues et de l'enregistrement musical. Par rapport aux discours de 1919 et de 1925, le métier semble en plein développement. Pour autant, d'autres témoignages de Honegger, Milhaud et Jaubert, rédigés dans la seconde partie des années 1930, attestent de leurs idéaux en attente d'être concrétisés. Ainsi, en 1934, Arthur Honegger⁶⁹ livre une position désabusée sur le métier du compositeur :

Depuis le cinéma sonore, le rôle du compositeur se trouve de plus en plus à la part congrue [...].

Le musicien, le plus souvent, se trouve assimilé à un tapissier venant prendre mesure des surfaces dont il n'a point conçu l'ordonnance mais dont on tolère qu'il les couvre d'une vêtue insignifiante.⁷⁰

Il associe clairement la dégradation du rôle du compositeur à la naissance du cinéma parlant, sans justification. Ce discours entre en résonance avec celui de Maurice Jaubert, en 1936. Il est alors âgé de 36 ans et poursuit une carrière prospère au cinéma, signant notamment les partitions de *Quatorze juillet* (1933), *l'Atalante* (1934) ou encore *le Dernier Milliardaire* (1934). Maurice Jaubert invite les compositeurs à plus de modestie dans leur composition avec cette fameuse citation : « Rappelons les

67. Georges Auric, préface, *op. cit.*

68. Arthur Honegger et Arthur Hoérée, « Particularités sonores du film *Rapt* », *op. cit.*, p. 213.

69. Depuis 1931, il a notamment composé les musiques de *la Fin du monde* (1931), *le Roi de Camargue* (1934), *Cessez le feu* (1934) et *les Misérables* (1934).

70. Arthur Honegger et Arthur Hoérée, « Particularités sonores du film *Rapt* », *op. cit.*, p. 211.



Maurice Jaubert lors des spectacles et concerts de l'Exposition Internationale de 1937, Archives Maurice Jaubert.

musiciens à un peu plus d'humilité. Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique»⁷¹. Ces textes trouvent un écho avec celui de Darius Milhaud⁷² qui écrit en 1937 un témoignage éloquent sur la situation musicale dans le cinéma français. Selon lui, avec l'arrivée du cinéma parlant, la musique a vu son rôle diminuer et celui du compositeur se limiter à un travail de commande dans lequel la création tend véritablement à disparaître. Il en explique les raisons :

[...] au temps du muet, la musique sévissait sans arrêt, avec le parlant, on lui diminua son rôle. Il ne fallait pas qu'elle empêchât de comprendre le dialogue. On a fini par la reléguer à un rôle de parent pauvre à qui l'on permet de s'insinuer parfois timidement, et qui ne reprend ses droits que lorsqu'une situation dramatique ou sentimentale l'exige [...]. Le musicien, qui était si fier de déverser les torrents de son inspiration lors de l'accompagnement des derniers films muets ou des premiers films sonores, prend, avec le cinéma parlant, une excellente leçon de discipline et d'humilité.⁷³

Maurice Jaubert confirme ce défaut de valorisation du travail du compositeur :

[...] que demandent le plus généralement à la musique la plupart de nos metteurs en scène ? D'abord de boucher les « trous » sonores, soit que telle scène soit jugée trop silencieuse, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalité un son vrai plausible – même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image. Nous n'insisterons pas sur cette conception primaire.⁷⁴

Il dénonce et critique le manque d'ambition des cinéastes par rapport à la bande musicale de leurs films et semble attendre de l'industrie cinématographique plus de liberté créative :

La timidité générale des producteurs, scénaristes, metteurs en scène n'a [...] pas permis d'étudier toutes les possibilités [du] synchronisme et on peut envisager, en marge du film proprement dit, le développement d'un genre qui, participant à la fois du ballet, de l'opéra et du cinéma, sera peut-être la forme musicale dramatique de demain.⁷⁵

Que pouvons-nous retenir de ces témoignages ? En s'exprimant à travers la presse, les compositeurs des années 1930 militent activement pour le développement de leur métier et de leurs idéaux – plus de collaboration avec le cinéaste et une meilleure reconnaissance artistique de la profession. Ils portent en eux l'ambition de faire évoluer une situation qu'ils réfutent : une musique de second plan pour un cinéma en pleine expansion. Le métier, s'il est progressivement construit, ne s'est cependant pas développé à la hauteur de leurs ambitions.

71. Maurice Jaubert, « Les arts », *Esprit*, n° 43, avril 1936, p. 118.

72. Depuis 1929, il a notamment composé les musiques de *Madame Bovary* (1933), *Tartarin de Tarascon* (1934) et *la Citadelle du silence* (1937).

73. Darius Milhaud cité dans Alain Lacombe et François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, *op. cit.*, p. 131.

74. Maurice Jaubert, *op. cit.*, p. 115.

75. *Ibid.*

Cette étude a mis en relief à la fois la fragile et hétérogène organisation des compositeurs pour l'image, comme leur construction identitaire du métier entre 1919 et 1937. La plupart des compositeurs semblent avoir été appelés à travailler pour le cinéma alors qu'ils avaient une expérience dans les arts de la scène. Ils ont transposé leur méthode de travail de la scène à l'écran et ont rencontré des difficultés propres à la structure narrative et aux techniques du cinéma. Dans les années 1920, la profession a été amenée progressivement à se spécialiser, les compositeurs recherchant majoritairement à créer une nouvelle esthétique liée au cinéma. La transition vers le parlant n'a cependant pas permis aux plus investis de se satisfaire de l'évolution de leur profession. Les compositeurs accusent en cela le manque d'ambition des cinéastes, la faible économie des exploitants de salle ou encore les intérêts des éditeurs musicaux. Le regard désabusé d'Arthur Honegger, de Darius Milhaud ou encore de Maurice Jaubert atteste du rendez-vous manqué entre leurs désirs et leurs conditions d'exercice. Pour autant, ces mêmes compositeurs et une poignée de leurs confrères, associés aux grands noms de la musique pour films, ont assurément porté l'idée, l'esthétique et le reflet de cette « corporation fantôme ».

L'auteur tient à remercier Mme Lécuyer et la médiathèque de la Cinémathèque française (Fonds d'Archives), Mme De Sousa (Revue Esprit) pour l'aide à la documentation ainsi que l'Institut Lumière (Archives).